

человека в единстве всех его физико-психологических и социальных функций соблюдается Гончаровым на сто процентов. Да самих “натур” оказывается тем не менее две: дуализм из сферы индивидуальной как бы переносится в сферу метаиндивидуальную.

Смыкание антропологизма “теории” Чернышевского и художественной практики Гончарова показательно, ибо если Герцен, по старинке объявляемый нами материалистом и революционером, остался на позиции убежденности в роковом давлении природы (совместно с историей) на человека, давлении, которое можно победить лишь нравственной волей разумного существа, прозревающего в безумии жизни свои смыслы, — то и Гончаров, и Чернышевский, исходя из посылки о естественной нейтральности и принципиальной одинаковости человеческой природной сущности у всех людей, каждый по-своему, стремились найти путь некоего приспособления человека к требованиям жизни, прогресса, социума, цивилизации. И у того и у другого писателя речь шла фактически о выращивании новой породы людей, натур будущего. Но случайно позднее, в период создания “Обрыва”, теории буржуазного прогрессизма соединились в сознании Гончарова с позитивизмом и вульгарным материализмом в философии и этике, что привело его к созданию, с одной стороны, образа Марка Волохова⁴⁷, а с другой — Ивана Ивановича Тушина: нравственного и великодушного помещика, практика с любовью к книге, рачительного хозяина и экономического “прогрессиста” (в прямом, не сниженном значении слова). Но сам автор назвал Тушина лишь намеком “на настоящее новое поколение, на лучшее его большинство”⁴⁸. В последующей русской литературе “нарек” не был доведен до отчетливости, на которую надеялся Гончаров.

О. В. Зырянов

ЛИРИЧЕСКАЯ НОВЕЛЛА КАК ЖАНР РУССКОЙ “ПОЭЗИИ СЕРДЦА”

Русская интимная лирика, по удачному выражению Н. Г. Чернышевского — “поэзия сердца”, начиная с 1820-х гг. характеризуется существенной трансформацией всей традиционной системы лирических жанров. Данный процесс не следует понимать однозначно (что иногда встречается в исследованиях по теории лирики) как переход от господства жанровых канонов к внежанровым формам лирического мышления. Это не только “процесс скрещивания всех известных ранее традиционных жанров и их взаимной

⁴⁷ См. об этом: Мельник В. И. И. А. Гончаров в полемике с этикой позитивизма: (К постановке вопроса) // Русская литература. 1990. № 1. С. 34—45.

⁴⁸ См.: Гончаров И. А. Лучше поздно, чем никогда. С. 320.

диффузии”¹, но и выход к новым художественно-познавательным принципам, к оригинальным жанровым системам. По сути своей это сложный и противоречивый процесс взаимодействия (взаимоотталкивания и взаимопроникновения) различных, нередко далеко отстоящих друг от друга жанров, ведущий к образованию новых, нетрадиционных для лирики жанровых структур. Не случайно именно “поэзия сердца”, по природе своей культивирующая лирическую дерзость субъекта, становится той сферой, в которой активизируются жанровые формы лирического сознания, формируются нетрадиционные эстетические значимые конструкции. Особое место в системе структурно-жанровых новаций интимной лирики второй трети XIX в. следует отвести жанру лирической любовно-драматической новеллы.

Введение в литературоведческий обиход термина “лирическая новелла” имеет свою предысторию и связано с именем Б. М. Эйхенбаума². В современных исследованиях данный термин становится общеупотребительным: рождение жанра относят к 40—50-м гг. XIX в., наиболее репрезентативной в плане новеллистической структуры считают лирику Я. П. Полонского и Н. А. Некрасова. Спорадические замечания о лирических новеллах можно встретить в работах, посвященных творчеству М. Ю. Лермонтова, Н. П. Огарева, А. Григорьева³. Особый интерес представляет статья П. Е. Бухаркина о лирических новеллах в “денисьевском” цикле Ф. И. Тютчева⁴. Практически на сегодняшний день это единственная работа, в которой сделана попытка систематического рассмотрения истории жанра.

Однако говорить о том, что жанр лирической новеллы получил должное теоретическое осмысление, не приходится. В большинстве научных работ упоминания о лирической новелле или эпизодичны, или носят эмпирический характер. Известную опасность представляет упрощенное сведение этой структурно-жанровой новации к традиционно-жанровым формам, таким как элегия, романс или баллада. Требуется объяснения и подчас нечеткое разграничение форм лирической новеллы и драматизированного монолога, новеллы и “романа-лирики” (Б. М. Эйхенбаум).

Объяснить подобное обстоятельство можно, только установив генетическую связь между драмой, новеллой и романом. Так, органическое родство драмы и новеллы уже давно обращало на себя внимание теоретиков литературы. К примеру, Т. Шторм называл современную новеллу “сестрой драмы”, отмечая в ней принципиальную важность центрального конфлик-

¹ См.: Стенник Ю. В. Система жанров в историко-литературном процессе // Историко-литературный процесс: Проблемы и методы изучения. Л., 1974. С. 198.

² “Впечатление своеобразного *эпического лиризма*” (здесь и далее курсив автора. — О. З.) отмечал Эйхенбаум в лирике А. Ахматовой. См.: Эйхенбаум Б. О литературе: Работы разных лет. М., 1987. С. 351—352; Анна Ахматова: Опыт анализа [1923] // Эйхенбаум Б. О поэзии. Л., 1969. С. 140, 143. В работе “М. Ю. Лермонтов. Опыт историко-литературной оценки” (1924) и в статье, посвященной поэзии Я. П. Полонского, исследователь уже использует термин “лирическая новелла” (см.: Эйхенбаум Б. О литературе. С. 236, 239; Полонский Я. П. Стихотворения. С. 1954. С. 24).

³ См., например: Гинзбург Л. Я. Творческий путь Лермонтова. Л., 1940. С. 70—73; Громов П. П. Аполлон Григорьев // Григорьев А. А. Избр. произведения. Л., 1959. С. 11, 12, 35. В качестве серьезной этапной работы следует отметить: Корман Б. О Некрасов и Тютчев [Заметки] // Некрасовский сборник. М.; Л., 1960. Вып. 3. С. 208—222.

⁴ См.: Бухаркин П. Е. Любовно-трагедийный цикл в поэзии Ф. И. Тютчева // Русская литература. 1977. № 2. С. 118—122.

та, строгость формы и постановку глубочайших проблем человеческой жизни⁵. О близости новеллистической и драматической структур писал Б. Томашевский: “Новелла в своем построении часто отправляется от драматических приемов, представляя собой иногда как бы сокращенный в диалогах и дополненный описанием обстановки рассказ о драме”⁶. Действительно, нельзя не заметить, что сцена в новелле — со всеми ее драматическими атрибутами — подается не просто как “показ”, а отраженно, в специфически повествовательной манере изложения. В таком случае целесообразнее говорить о *новеллистической сцене*, в которой драматизация теряет свое самостоятельное значение, начиная играть чисто функциональную роль. Драматизация, таким образом, может быть рассмотрена как особый композиционный эффект, запрограммированный в самой новеллистической структуре.

Не менее важным представляется обнаружение генетической связи новеллы и романа. В этом плане не случайно новелла оценивается теоретиками литературы как романтическая форма, пред- и микророман⁷. Ибо очевидно, что проблематика современной новеллы по преимуществу романтическая; основной конфликт в новелле нового времени — как правило, внутренний конфликт, связанный с частной судьбой человека, строем его интимных чувств и душевных переживаний⁸. Примечательно также, что именно любовные отношения занимают в новелле XIX в., как и в романе, одно из ведущих мест, по существу становясь главным фактором душевной жизни героев. Объясняется это во многом спецификой самих любовных переживаний, которые, как известно, противостоят чувствам, направленным на собственное “эго”. Любовь по природе своей является как бы “минимальной формой отношений героя с миром, в которых достигается полнота диалогических отношений с людьми”⁹. Кроме того, любовь в понимании романтического автора — постоянный источник внутренних конфликтов и драматических коллизий.

Драматичность новеллы, как и романа, обусловлена теми “реальными жизненными противоречиями”, которые она раскрывает в “противоречиях сюжетных ситуациях и в их движении”. Но, как уточняет И. Виноградов, “новелла дает эти противоречия в сконцентрированном, как бы сведенном к резкому и отчетливому противопоставлению виде”, она “демонстрирует противоречие, в то время как роман раскрывает его с широтой и обстоятельностью”¹⁰.

Таким образом, установление генетической связи по линии “драма—новелла—роман” обосновывает закономерность выделения новеллы в каче-

⁵ См.: *Lo Cicero D. Novellentheorie*. Mouton, 1970 P. 14 См. также: *Wilpert G. Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart, 1989. S. 629.

⁶ Томашевский Б. Теория литературы. Поэтика. М.; Л., 1930. С. 194.

⁷ См.: Мелетинский Е. М. Введение в историческую поэтику эпоса и романа. М., 1986. С. 172.

⁸ Исторические формы новеллы многообразны. Говоря о новелле нового времени, мы имеем в виду прежде всего новеллу XIX в. которая, как роман и другие жанры, испытала воздействие романизации (в бахтинском смысле этого понятия).

⁹ См.: Рымарь Н. Т. Введение в теорию романа. Воронеж, 1989. С. 96—97.

¹⁰ Виноградов И. О теории новеллы // Виноградов И. Вопросы марксистской поэтики. М., 1972. С. 257.

стве среднего, промежуточного между драмой и романом звена, аккумулирующего силы их взаимного притяжения и отталкивания. Становится очевидным, что только в тесной связи с идеей драматизации могут быть в полной мере уяснены генезис и теория жанра лирической новеллы, а также место и роль этого жанра в развитии русского “лирического романа” середины века.

Еще одну опасность в подходе к лирической новелле таит в себе абсолютизация моментов “прозаического мышления”, приводящая на практике к нивелировке лирического. Новеллистическому жанру отводят довольно скромное место на периферии лирического творчества: считается, что этот жанр представляет лирику уже не на ее идеальном пределе, а на уровне гибридных, прозаизированных структур. Показателен пример Б. О. Кормана: оценивая отдельные стихотворения Н. А. Некрасова, А. К. Толстого и А. Блока, в том числе и блоковское “На железной дороге”, исследователь прямо отмечал, что “лирическая поэзия во многом следует здесь за романной (повествовательно-драматической) литературой, создавая ее поэтический аналог”, что это своего рода “романы и повести в миниатюре”¹¹. Б. Корман даже говорил по этому поводу о “двуродовых образованиях”, относящихся к области эпической (повествовательной) лирики. Отличительные признаки такого разряда лирики он видел в последовательности развертывания сюжета во времени, в воздействии на героя исторических и социальных закономерностей, определяющих его характер и судьбу¹². Как это явствует из приведенных высказываний, Б. Корман, при всех известных допущениях в пользу лирического рода литературы, все-таки недооценил возможности трансформации эпических и драматических начал в лирике.

О соотношении в лирической поэзии внешней и внутренней ситуации (а ведь именно такое соотношение и может объяснить правомерность проводимых подчас аналогий между лирикой и драмой, лирикой и эпосом) в свое время достаточно парадоксально высказался Гегель. “Точно также нельзя изгнать из лирики наглядное изображение внешних предметов, — писал он. — Напротив, по-настоящему конкретные лирические стихотворения представляют субъект и в его внешней ситуации и потому вбирают в себя также природу, место действия и т. д., а ведь есть и такие стихотворения, которые ограничиваются исключительно подобными описаниями”¹³. Но в то же время Гегель отмечал, что “не внешний повод и не его реальность создает собственно лирическое единство, а субъективное внутреннее движение души и способ восприятия предмета”¹⁴. Таким образом, очевидно, что, даже говоря о сюжетно-повествовательной лирике, речь следует вести только о новом качестве *лирического единства*, о расширении горизонтов лирического видения, но ни в коем случае не о подчинении лирики чужеродным влияниям — только о “неповторимо интимном контакте внешнего и внутреннего, душевного мира и предметно-событийной реальности”¹⁵, который и специфичен для лирики как рода литературы.

¹¹ Корман Б. О. Проблемы личности в реалистической лирике // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1983. № 1. С. 12.

¹² См.: Там же.

¹³ Гегель Г. В. Ф. Эстетика: В 4 т. Т3. М., 1971. С. 514—515.

¹⁴ Там же. С. 500.

¹⁵ См.: Грехнев В. А. Лирика Пушкина: О поэтике жанров. Горький, 1985. С. 194.

Однако справедливость требует отметить, что ориентация на художественные достижения повествовательной прозы, освоение эстетических возможностей эпического отношения к действительности могут привести лирику к потере ее родовой чистоты. Риск этот особенно возрастает в так называемой фабульно-драматизированной или прозаизированной лирике. Данный разряд поэзии характеризуется не критическим отношением к усваиваемым элементам эпоса и драмы, к тому, что называется прозаическим мышлением. Такая прозаизация (в негативном значении этого слова) нередко оборачивается изменой основному принципу лирического творчества, безуспешной попыткой со стороны лирики освоить то, что уже давно освоено прозой. В этом случае прозаизированные жанры, как правило, отесняются на периферию лирического творчества, уже не удовлетворяя его принципиальным требованиям. Элементы эпоса и драмы, почти в неизменном виде проникающие в стихотворение, начинают отягощать его лирическую природу — интимная позиция поэта не выдерживается, размываются родовые очертания лирики. Отдельные прозаизированные стихотворения вполне могут быть отнесены к “двуродовым образованиям”, к поэтическим аналогам малых прозаических жанров.

В то же время, отмечая негативный план прозаизации, мы должны иметь в виду, что в своем позитивном значении прозаизация выражает общую метажанровую направленность лирической поэзии на частичное освоение материала и способов его осмысления, характерных для малых прозаических жанров, в том числе и для жанра новеллы. В этом плане прозаизация предусматривает наряду с новеллистическими и другие сюжетно-повествовательные формы в лирике, как правило, отмеченные ярко выраженным фабульным началом, но еще недостаточно структурированные (например, формы очерка или повести). Однако, что особенно важно, ориентация лирики на повествовательно-драматические возможности малых жанров чаще всего связывается в сознании исследователей именно с жанровой структурой новеллы (идет ли речь о рассказе, очерке или просто жанровой сценке) — это лишний раз доказывает органическую родственность новеллистической и лирической структур.

Несмотря на то, что исторически новелла появилась наиболее полно в эпическом роде литературы, этот жанр не может быть ограничен рамками повествовательной прозы¹⁶. В работе “О’Генри и теория новеллы” Б. Эйхенбаум справедливо полагал, что, в отличие от романа как формы синкретической, новелла — “форма основная, элементарная (это не значит — примитивная)”¹⁷. Такое же — до известной степени формалистическое — понимание новеллы было положено в основу работы А. Реформатского “Опыт анализа новеллистической композиции.” Новелла рассматривалась исследователем в первую очередь как прием сюжетосложения, специфическая структура, пронизывающая различные жанрово-родовые формы.

¹⁶ В этом плане примечательна оговорка Е. М. Мелетинского в его капитальной работе “Историческая поэтика новеллы” (М., 1990.): “В монографии рассматривается только прозаическая новелла (если не считать нескольких замечаний о фаблио.) Интереснейшая проблематика стихотворной новеллы еще ждет своего исследователя” (С. 7).

¹⁷ Эйхенбаум Б. О’Генри и теория новеллы // Эйхенбаум Б. Литература: Теория. Критика. Полемика. Л., 1927. С. 171.

Данный подход позволил ученому выделить особый тип любовно-драматической новеллы. Характерное для нее двучленное строение тематики исследователь усматривал в ее *двугеройности*. Схему данного типа новеллы он представлял следующим образом: “Чаще всего: ...герой и героиня, динамика мотивируется любовью, это двучленная любовная новелла”¹⁸. Специфику сюжетно-композиционного построения любовной новеллы А. Реформатский видел в установке на драматическую концепцию, то есть в своеобразных приемах драматизированной структуры.

Примечателен и тот факт, что отдельные приемы новеллистической композиции исследователь предложил распространить на жанр романтической поэмы, то есть жанр по своей природе лиро-эпический. Данное положение было развито в известной работе В. М. Жирмунского “Байрон и Пушкин”, в которой была доказана органическая близость новеллистического сюжета и сюжета байронической поэмы¹⁹. Отмеченный исследователем синтез лирики и новеллы в лиро-эпической структуре романтической поэмы со всей очевидностью свидетельствует в пользу высказанного Б. Эйхенбаумом и А. Реформатским утверждения о новелле как “форме основной, элементарной”, участвующей в организации *иных* — отличных от новеллы — жанровых конструкций. Вообще поиск русскими формалистами “первофеномена” новеллы, ее архетипической формы, некоей идеальной модели жанра представляется глубоко позитивным и плодотворным. Необходимо только помнить, что в подходе к новелле не следует замыкаться на ее общем сюжетно-композиционном смысле, ограничивать ее рассмотрение исключительно формальным аспектом художественной семантики. Руководством может служить принципиальное положение А. М. Петровского — крупнейшего теоретика новеллы и учителя А. Реформатского: “Но если сама структура в словесном искусстве не мыслится нами в отрыве от смысла (ибо слово есть носитель смысла), то, следовательно, общая структура и общий смысл должны взаимно обуславливать друг друга”²⁰.

Так, не вызывает сомнений, что новелла в чистом виде — это повествование об одном событии: “Поэтизируя случай, новелла предельно обнажает ядро сюжета — центральную перипетию, сводит жизненный материал в фокус одного события”²¹. Нечто подобное мы наблюдаем и в лирике. Лирическое стихотворение, по словам В. А. Грехнева, “замыкает сюжет пределами ситуации. Именно ситуация (в редких случаях — ситуативная цепь) является той максимальной мерой событийности, которая доступна лирическому сюжету.”²²

Вместе с тем повествование об единичном событии в новелле обязательно подчиняется раскрытию целостного смысла частной судьбы чело-

¹⁸ Реформатский А. А. Опыт анализа новеллистической композиции (1922). // Семиотика. М., 1983. С. 560.

¹⁹ См.: Жирмунский В. М. Байрон и Пушкин. Л., 1978. С. 43. (Впервые опубликовано в 1924 г.)

²⁰ Петровский М. А. Морфология новеллы // Ars poetica. Вып. 1. М., 1927. С. 71.

²¹ Эпштейн М. Н. Новелла // Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. С. 248.

²² Грехнев В. А. Лирика Пушкина. С. 71.

века. М. А. Петровский определял новеллу как тип “замкнутого рассказа”, в котором решающую роль играет “единство события, сопряженное с тотальностью сюжета” (под тотальностью сюжета исследователь понимал “целостный смысл данной жизни, замкнутой в сюжет.”)²³ Очевидно, что нагруженность частного события всеобщим смыслом бытия, взаимосвязь житейской случайности и фундаментальных законов человеческой природы обеспечивают особое качество структурированности новеллы. Отмеченная “тотальность сюжета”, свойственная новелле, находит соответствие и в особом способе лирического сюжетосложения. Показательно, что Л. Я. Гинзбург выявляет “символическое расширение” индуктивной ситуации в лирике²⁴. Н. Лейдерман пишет о “метонимическом принципе миропостроения”, характерном для малых повествовательных жанров и отдельных видов лирических стихотворений²⁵ (от себя заметим: именно стихотворений конфликтно-сюжетного рода).

Примечателен также следующий факт: новелла владеет богатым арсеналом средств создания эмоционального напряжения, в ней сильны элементы драматизма и лирической субъективности. Единство точки зрения воспринимающего мир сознания предусматривает в новелле лирико-эмоциональную оценку действительности, позволяя “субъективизировать повествование, внести в него лирику или мораль”²⁶. Тем самым обуславливается известная одноплановость новеллистического повествования, однородность представляемых новеллой конфликтов²⁷. Отмеченная субъектная замкнутость новеллистического сознания — в противоположность открытому романному — находит подтверждение в семантической структуре сознания лирического поэта, также по природе своей единой и целостной. Не этим ли вообще объясняется почти одновременная активизация форм лирического и новеллистического сознания в романтической литературе начала XIX в.?

Таким образом, установление внутренней связи новеллистической и лирической структур позволяет по-новому взглянуть на вопрос о жанре лирической новеллы. Понятно, что новеллизированная лирика не переходит в область лиро-эпики, а следовательно, ей оказываются недоступны ни эпическая полнота представляемых событий, ни драматическое действие, движимое внутренними конфликтами. Событийные “вехи” новеллистического сюжета подаются в ней не сами по себе, в их объективной обстоятельности и полноте, а отраженно — через переживания лирического субъекта.

²³ Петровский М. А. Морфология новеллы. С. 71.

²⁴ Гинзбург Л. Я. Частное и общее в лирическом стихотворении // Гинзбург Л. Я. Литература в поисках реальности, Л., 1987. С. 96—97.

²⁵ Лейдерман Н. Жанр и проблема художественной ценности // Проблемы жанра в англо-американской литературе (XIX—XX вв.). Свердловск, 1976. С. 17—18. Примечательно также, что и характеристика пространственно-временных отношений, лежащих в основе отдельных видов лирического сюжета, не исключает возможности “приравнивания стихотворения к новелле или к сверхфразовому единству в более крупных жанровых образованиях — повести или романе” (Чередишченко В. И. Типология временных отношений в лирике. Тбилиси, 1986. С. 127).

²⁶ См.: Виноградов И. О теории новеллы. С. 288.

²⁷ Об “одноточечности” драматических “вершин” в новелле см.: Грифцов Б. А. Теория романа. М., 1927. С. 63.

Специфика лирической новеллы проявляется в самом характере лирического повествователя, в особом статусе “лирического отношения к вещам” (Л. Я. Гинзбург). Принципиальное различие между лирическими стихами и прозой Т. И. Сильман видит, к примеру, в том, что “поэт, рассылая свои проекции-излучения во времени и пространстве в самых различных направлениях, иначе говоря, изображая различные события, предметы, различных людей в настоящем, прошедшем и будущем со своей формально несдвигаемой, фиксированной точки зрения (соответствующей в психологическом плане “состоянию лирической концентрации”. — О. З.), проявляет постоянное стремление всякий раз после изображения тех или иных фактов или явлений возвращаться к “себе”, то есть к “теперь”, к “здесь”, к своему собственному “я”, к однажды намеченной для данного стихотворения точке отсчета”²⁸.

Иными словами, лирическая новелла — это не дефективная лирика, не гибридный жанр, не двуродовое образование, а вполне самостоятельный и полноправный жанр лирического рода литературы. Этот жанр заставляет говорить об особом, исторически нетрадиционном способе объективации лирического сознания, по своим структурно-содержательным параметрам приближающемся к жанровообразующим принципам новеллы, о качественно новом типе опосредованного, конфликтно-драматического или, по терминологии Б. Эйхенбаума, “эпического лиризма”. Уяснить возникновение и формирование этого жанра становится возможным только исходя из внутренней природы лирического творчества, закономерностей его эволюционного развития.

* * *

Даже в том случае, когда лирическая новелла сознательно ориентирована на художественные достижения повествовательных жанров (как, например, в сюжетно-психологической лирике Я. Полонского), она остается все-таки лирикой по преимуществу, подчиняясь оригинальным, определяемым сущностью лирического рода познавательным принципам. Прозаизация в таком случае позволяет лишь выявить те направления жанровых поисков (в том числе и новеллистических), которые ведутся с учетом художественного опыта малых жанров прозы.

Как истинное художественное открытие, намечающее выход в область романно-драматического, рассматривали современники психологическую фантазию Полонского “Колокольчик” (1854). Ф. Достоевский устами своей героини в романе “Униженные и оскорбленные” так определил своеобразие данного стихотворения: “Какие это мучительные стихи ...и какая фантастическая, раздающаяся картина. Канва одна, и только намечен узор, — вышивай что хочешь”²⁹. Великий русский романист очень точно подметил одну из характерных особенностей сюжетно-повествовательной лирики Полонского — возможность ее более широкого и оригинального прочтения в контексте художественного опыта, накопленного малыми жанрами прозаической литературы. Такие стихотворения поэта 1840-х гг.,

²⁸ Сильман Т. И. Заметки о лирике. Л., 1977. С. 9.

²⁹ Достоевский Ф. М. Поли. собр. соч.: В 30 т. Т. 3. Л., 1972. С. 227.

как “Встреча”, “Письмо”, “Воспоминание”, являются ярким тому подтверждением³⁰. Постараемся убедиться в этом на примере лирической новеллы “Встреча” (1844):

Вчера мы встретились, — она остановилась —
Я также — мы в глаза друг другу посмотрели.
О боже, как она с тех пор переменялась;
В глазах потух огонь, и щеки побледнели.
И долго на нее глядел я молча строго —
Мне руку протянув, бедняжка улыбнулась;
Я говорить хотел — она же ради бога
Велела мне молчать, и тут же отвернулась.
И брови сдвинула, и выдернула руку,
И молвила: “Прощайте, до свиданья.”
А я хотел сказать: “На вечную разлуку
Прощай, погибшее, но милое созданье”³¹

В приведенном стихотворении соблюдена объективная логика временного развития: сюжетное время отнесено к моменту в прошлом и предельно, даже прозаически, конкретизировано (ср.: “*Вчера* мы встретились...”); оно характеризуется сильной последовательной связью, такими свойствами, как однонаправленность, непрерывность³², — совсем как в новелле или романе. Строго фиксировано и пространственное положение героев — по сути своей лирических персонажей, чьи эмоциональные реакции *опредмечиваются* в конкретных действиях и психологических жестах³³. Так, степень объективации женского образа у Полонского может считаться предельной для лирического жанра: об этом свидетельствуют и местоименная форма 3-го лица единственного числа, и целый ряд портретных деталей (“В глазах потух огонь, и щеки побледнели”), и характеристика героини как “бедняжки” и “погибшего, но милого созданья” (цитата из Пушкина — указание на социальный статус падшей женщины). Существенно также, что “чужое слово” героини получает доступ в конструкцию прямой речи («И молвила: “Прощайте, до свиданья”») или преломляется в субъектно-речевой зоне героя на правах “отраженного” слова (“...она же ради бога Велела мне молчать...”) Это “ради бога” — слово с четко проявленной жестикულიцей (мольба, просьба, предостережение, заклинание) — получает свое объяснение только в этико-познавательном кругозоре героини. Не случайно вынесенное в конце седьмой строки и подчеркнутое межстиховым переносом, оно смыкается с эмоциональным возгласом героя “О боже”, открывающим третью строку. Таким образом, пространство объемом

³⁰ Относящаяся к более позднему периоду стихотворная новелла “Слепой тапер” (1875) уже учитывает достижения повествовательной прозы второй половины XIX в. и даже в какой-то мере предвосхищает поэтику чеховской новеллы.

³¹ Полонский Я. П. Стихотворения. Л., 1954. С. 61.

³² О свойствах сильной последовательной временной связи в лирике см.: Чередниченко В. И. Типология временных отношений в лирике. С. 68—70.

³³ К “Встрече” вполне могут быть отнесены слова П. П. Громова, высказанные им по поводу лирической пьесы Пушкина “Портрет”: «Рисуется частый случай, характер подчеркнуто единичный. Поэтому-то и получается лирическая новелла. Читатель не может слить “себя”, свою героиню с тем, о чем говорится в стихотворении, как это обычно для восприятия лирики. Он смотрит на героев со стороны, смотрит на чей-то “портрет»» (Цит. по: Григорьев А. А. Избр. произведения. С. 35).

в пять строк, маркированное речевыми формулами “О боже” и “ради бога”, содержит основной нерв психологической драмы, как бы замыкая ее в трагически безысходное кольцо.

Но любовная драма в стихотворении Полонского не только прочерчена тонким психологическим пунктиром. Основу ее составляют уже не эмоциональный контраст или внутренний разлад в душевном мире субъекта, а динамика сюжетного развертывания, неожиданный фабульный поворот в финале. Наглядно это можно проследить при сравнении двух высказываний: “Мне руку протянув, бедняжка улыбнулась” — “И брови сдвинула, и выдернула руку.” Прием структурно-стилистического хиазма в данном случае закрепляет *поворотный пункт* новеллистического сюжета. Произнесенное же героем заключительное слово *пунктирует* ситуацию встречи, вводя мотив “иной природы, чем мотивы новеллистической фабулы”³⁴, противопоставляя мучительному обещанию встречи — предвестие “вечной разлуки.” С учетом намеков на безвозвратно прошедшее (“О боже, как она с тех пор переменялась”) и безнадежно-печальных прогнозов на будущее (“На вечную разлуку/Прощай, погибшее, но милое создание”) в стихотворении Полонского вырисовываются контуры целой любовной истории. Подобное “единство события, сопряженное с тотальностью сюжета” (М. А. Петровский), когда частный случай призван раскрыть целостный смысл судьбы человека, бесспорно свидетельствует в пользу новеллистической природы жанра. Именно в жанровом кругозоре новеллы выделенные компоненты сюжетно-композиционной структуры (драматические перипетии, поворотный пункт, прием пунктировки) получают системно-функциональное объяснение.

Непривычно усложненной для лирического жанра предстает и структура авторского сознания. Заметим, что позиция героя — участника сцены (так же, как и героини — лирического персонажа) — отнесена к плану прошедшего времени (ср.: “Вчера мы встретились...”), тогда как точка зрения лирического субъекта, или автора-повествователя, его этико-познавательный кругозор приурочены к моменту самого рассказа, к так называемому “состоянию лирической концентрации” (Т. И. Сильман). Таким образом, конфликтно-драматическая сцена подается в специфическом лирико-повествовательном обрамлении: стихотворение Полонского — не драматизированный монолог или театрально-сценическое воспроизведение драматического действия, а настоящий новеллистический “рассказ”, переданный средствами лирического рода литературы.

Даже при установке на повествовательную объективацию лирический сюжет у Полонского не исчерпывается конкретным предметно-событийным планом, в нем остается место атмосфере недоговоренности, драматически напряженному подтексту, сотканному из целой сети психологических недомолвок. Отсюда и некоторая “потенциальность” лирической эмоции, ее неполная задействованность на уровне новеллистической фабулы (ср.: “Я говорить хотел...”; “А я хотел сказать...”). Иными словами, лирика подчиняет себе новеллу, а не наоборот. В конечном счете структура лири-

³⁴ См.: *Томашевский Б.* Теория литературы. С. 194. О *пункте* как неотъемлемом компоненте новеллистической структуры см.: *Реформатский А. А.* Опыт анализа новеллистической композиции. С. 563.

ческого жанра ассимилирует элементы “прозаического мышления”, подводя их под основные законы лирического творчества.

О соотношении лирики и прозы очень точно высказалась Л. Я. Гинзбург: “Лирика иногда осваивает психологический опыт, казалось бы давно уже отраженный прозой. Но лирика не переносит, не воспроизводит, а открывает. Ей нужно заново создать свои “нервные узлы” быстродействующих ассоциаций. Все как будто бы в прозе (психологический процесс, противоречия, подробности), и все — первооткрытие, потому что действует здесь совсем другой познавательный механизм”³⁵. Данное высказывание может быть отнесено и к таким лирическим новеллам, как “Обыкновенная повесть” Н. П. Огарева, “Еду ли ночью по улице темной...” Н. А. Некрасова, “Весь день она лежала в забытии...” Ф. И. Тютчева. Во всех этих стихотворениях новеллистические сцены, несмотря на внешне объективный, эпический или драматизированный ход повествования, интенсивно переживаются в душе лирического субъекта — реальные перипетии новеллистического сюжета получают особое лирическое освещение³⁶.

Почти одновременно со стихотворением Полонского Огарев пишет “Обыкновенную повесть” (1842). Примечательно уже само заглавие. Во-первых, “повесть” — этот, в сравнении с новеллой “наиболее свободный и наименее ответственный эпический жанр”³⁷, предусматривающий взгляд повествователя “со стороны”, разветвленную систему эпизодов, что, вероятно, и “ставит художника в наиболее свободное отношение к изображаемому... открывает перед ним возможности все более обстоятельного, детального исследования действительности”³⁸. Во-вторых, “обыкновенная” — тоже отличительная черта “повестийности” как таковой, ибо не исключительное, неслыханное происшествие, лежащие в основе новеллы³⁹, а именно существование обыкновенного, повседневного, обыденного — предмет, вызывающий особый интерес у автора повестей.

Сюжет стихотворения Огарева и прост в своей социальной типичности, и таинствен одновременно, оставляя после себя ощущение роковой загадки жизни. Экспозиционная часть знакомит нас с молодой влюбленной парой, встречающей утро на берегу реки: весна, цветение природы — все аккомпанирует их “утренней встрече.” Но вот спустя несколько лет, по законам сюжетной перипетии, новая встреча — на этот раз уже не на лоне природы, а в светском кругу. И кто бы мог признать в этих наигранно-спокойных лицах некогда молодых влюбленных провинциалов!

³⁵ Гинзбург Л. Я. О лирике. Л., 1974. С. 242. Она же указала на близость стихотворения А. Григорьева “Вечер душен, ветер воет...” (из цикла “Борьба”) к новелле “Кроткая” Ф. М. Достоевского (Там же. С. 277—278).

³⁶ Подобный разбор лирических новелл Некрасова и Тютчева см.: Зырянов О. В. Опыт анализа новеллистической композиции в русской интимной лирике 20—60-х гг. XIX в. // Модификации художественных систем в историко-литературном процессе. Свердловск, 1990. С. 32—36.

³⁷ См.: Петровский М. А. Повесть // Литературная энциклопедия. Словарь литературных терминов: В 2 т. Т. 2. М.; Л., 1925. Стлб. 602.

³⁸ См.: Утехин Н. П. Основные типы эпической прозы и проблема жанра повести: (К постановке вопроса) // Рус. лит. 1973. № 4. С. 102.

³⁹ Как “свершившееся неслыханное событие” определял новеллу И. В. Гете (См.: Эккерман П. П. Разговоры с Гете. М., 1981. С. 215).

Я в свете встретил их потом:
Она была женой другого,
Он был женат, и о былом
В помине не было и слова.
На лицах виден был покой,
Их жизнь текла светло и ровно,
Они, встречаясь меж собой,
Могли смеяться хладнокровно...⁴⁰

Субъектная структура стихотворения предполагает разведение ролей сюжетных персонажей и лирического автора-повествователя: оставаясь, так сказать, “за кадром”, автор не действующее лицо, а только очевидец событий и их комментатор, его роль в сюжете, строго говоря, функциональна. Но в то же время лирический “рассказчик” предстает перед нами как живой конкретный человек, сохранивший поэзию чувств, очень тонко воспринимающий цветение весенней природы и тайный язык любви. Симпатии его явно принадлежали миру природы и простых людей — тех “простых рыбаков”, что ходят “к лодке обветшалой” и поют песни. Недвусмысленно отрицательное отношение у лирического автора к свету: ведь именно светское отчуждение и игра в приличия лишили некогда восторженных героев-любовников романтического обаяния их “утренней встречи”.

Единство точки зрения “рассказчика” сообщает всему происходящему замкнутый смысл, вносит в повествовательный сюжет лирическую стихию. Не случайно функцию своего рода экспозиции и эпилога “обыкновенной повести” берет на себя лирическое обрамление, замыкающее в кольцо событийное “ядро” повествовательного сюжета. Непосредственный лирико-эмоциональный “всплеск” дает о себе знать и в основной повествовательной части, что заставляет говорить о своеобразной лирической кульминации.

О, если б кто увидел их
Тогда, при утренней их встрече,
И лица б высмотрел у них
Или подслушал бы их речи —
Как был бы мил ему язык,
Язык любви первоначальной!
Он, верно б, сам, на этот миг,
Расцвел на дне души печальной!..

Лирический рассказчик смотрит умудренно-печальными глазами на странную метаморфозу, постигшую героев его “обыкновенной повести”. За обыденной прозой житейских обстоятельств он глубоко прозревает непостижимо-таинственную, стихийно-роковую сущность любви. Повествование, таким образом, окрашивается в фаталистические тона, а основной драматический конфликт получает иррациональное звучание⁴¹.

Можно даже предположить, что канва реальной житейской истории понадобилась поэту, чтобы выписывать по ней прихотливый рисунок сердечных чувств и тем самым оградить его от опасности излишнего романтизма.

⁴⁰ Огарев Н. П. Избр. произведения: В 2 т. Т. 1. М., 1956. С. 156.

⁴¹ О фатализме как определяющей черте новеллистического сознания см.: Kayser W. Das Sprachliche Kunstwerk. Bern, 1960. S. 355; Lo Cicero D. Novellentheorie. P. 24.

Отдавая дань эстетическому сознанию эпохи, требующему от художника “реальности” в искусстве, а также выдвижения на первый план, как правило, социальных детерминант, Огарев остается все-таки верен основному принципу лирического творчества, символическому выражению языка романтической любви. Социальное осмысление судьбы человека тесным образом соседствует у него с признанием стихийно-рокового начала любовной страсти. Это особенно чувствуется в финале, который овеян романтической музыкой невыразимого и таинственного и оставляет после себя ощущение принципиальной недосказанности: “обыкновенная повесть” превращается на наших глазах в вечную историю любви. Благодаря этому становится возможным “вчитывание” в сюжет повести и других “обыкновенных” историй — подобных, к примеру, той, которую рассказал И. Бунин в новелле “Темные аллеи”.

Как видим, повествовательный сюжет у Огарева наталкивается на сопротивление глубинной лирической основы, в связи с чем создается дополнительная область напряжения, своего рода “разность потенциалов”, которую не знает прозаическая новелла. Новое качество лирического единства — единство драматического повествования (новеллистически осмысленного сюжета) и лирического раскрытия темы (лирико-медитативного “подтекста”), равно как и образно-тематический и стилевой *контрапункт*, становятся ведущим структурообразующим фактором. При этом лирический образ, вовлеченный в перспективу новеллистического сюжета, получает реальную мотивировку, действительное обоснование, объективную объемность и полноту. А опосредованный, конфликтно-драматический сюжет предстает не как эмпирический ряд или серия контрастирующих сцен и эпизодов, но обязательно как “самоценная познавательная структура, как ракурс бытия, через который мы проходим на пути к экзистенциальной теме”⁴², что специфично для лирического рода литературы.

Таким образом, можно подвести некоторые итоги. Рассмотренные нами образцы жанра лирической новеллы позволяют уточнить закономерности эволюции жанрообразования в русской интимной лирике. Прежде всего это касается традиционных представлений как о полном размытии жанровой определенности лирических структур в период господства реалистичной системы художественного сознания, так и о существовании вечно живых жанров — в их постоянных канонических формах, отличающихся во времени лишь своими идейно-стилистическими особенностями.

Жанр лирической новеллы позволяет также скорректировать эстетические представления о *границах лирического*, об эволюционных возможностях лирики как рода литературы. Поскольку “поэзия сердца” — это наиболее репрезентативная часть лирики, можно сказать, “образец сущности реализма” (В. Г. Белинский), то, соответственно, ее структурные и жанровые новации глубже всего характеризуют сущностную природу и внутренние потребности лирического творчества. По признанию А. Григорьева, “творчество поэта лирического заключается в *сообщении осязаемости мысли*”⁴³. Как показывает конкретный анализ стихотворений Полонского и Огарева, лирическая мысль в них действительно стремится стать все бо-

⁴² См.: Гинзбург Л. Я. Частное и общее в лирическом стихотворении. С. 96.

⁴³ Цит. по: Носов С. Н. Аполлон Григорьев: судьба и творчество. М., 1990. С. 73—74.

лее “осязаемой” — для этой цели она даже начинает использовать новеллистические принципы лирической объективации. Но образующаяся при этом новеллистика предстает лишь как средство сообщения “осязаемости” лирической мысли: повествовательные и драматические элементы ассимилируются в структуре лирического целого, что приводит к расширению пределов лирического отношения к действительности, к интенсификации лирических средств выражения, к нарастанию в них объективно-аналитических тенденций.

И, наконец, последнее. В отличие от традиционных лирических жанров, новелла оказывается наиболее приспособленной для выражения сложных драматических коллизий, связанных с частной судьбой человека. Ее сюжетно-композиционная структура (равно как и жанровая концепция личности) запечатлевает систему объективных связей, постоянно обновляющихся контактов человека с миром. Культивируя свободные формы художественного мышления, уже не скованные строгими жанровыми канонами, новелла позволяет представить историю интимных чувств и сокровенных движений человеческого сердца в тесной связи с противоречиями реального бытия. Благодаря этому она становится одним из самых универсальных и пластических жанров, способных на живое и творческое взаимодействие с постоянно меняющейся реальностью историко-литературного процесса. Примеры лирических новелл А. Апухтина и А. Ахматовой подтверждают актуальность жанра и в последующие исторические эпохи.

Е. Л. Березович

О СПЕЦИФИКЕ ТОПОНИМИЧЕСКОЙ ВЕРСИИ ЭТНОКУЛЬТУРНОЙ ИНФОРМАЦИИ

В настоящее время исследования, направленные на реконструкцию народной картины мира, уже перестали удивлять своей новизной. Особенности народного менталитета эксплицируются по данным различных знаковых систем, различных “кодов” — фольклорного, обрядового, языкового (имеется в виду естественный человеческий язык) и других, каждый из которых сам по себе чрезвычайно сложно организован. Усилиями многих ученых, в первую очередь представителей школы Н. И. Толстого — авторов этнолингвистического словаря “Славянские древности”, предпринимаются попытки синтезировать информацию, полученную по различным каналам. Однако встает вопрос: можно ли получить в результате такого синтеза некий инвариант, прототипический этнокультурный текст — или же воссоздание инварианта невозможно, так как он не обладает ни онтологической, ни психологической реальностью?

Данная статья не ставит своей целью решение этого весьма глобального вопроса, однако в ней предпринимается попытка сделать шаг в этом на-